

## СЕМАНТИКА ЖАНРОВ И ЖАНРОВЫЕ ПРОЦЕССЫ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

С.И. ЕРМОЛЕНКО

*(Уральский государственный педагогический университет,  
г. Екатеринбург, Россия)*

УДК 821.161.1-311(091)

ББК Ш33(2Рос=Рус)5-444

### ЛИТЕРАТУРА «ВТОРОГО РЯДА» И СТАНОВЛЕНИЕ РУССКОГО ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО РОМАНА

**Аннотация.** Статья посвящена проблеме формирования жанра психологического романа в русской литературе 30-х годов XIX века. Устанавливается важная роль литературы «второго ряда» – забытых и полузабытых произведений эпистолярных жанров (романа и повести) в этом процессе. Особое внимание уделяется эпистолярным романам Н.И. Греча «Поездка в Германию» и В.К. Кюхельбекера «Последний Колонна», в которых обнаруживается воздействие реалистических принципов изображения, способствующих более полному раскрытию внутреннего мира человека. Утверждается, что эти и другие произведения забытых писателей, о которых идет речь в статье, способствовали становлению русского психологического романа, шире – углублению психологизма прозы в тот переходный период, когда определялись дальнейшие судьбы и перспективы развития всей русской литературы.

**Ключевые слова:** литература «второго ряда», жанровая традиция, эпистолярный роман, эпистолярная повесть, русский психологический роман.

Русская литература столь богата вершинными достижениями, что мы позволяем себе «забывать» произведения писателей так называемого «второго ряда» (хотя порой их отнесенность к этому «ряду» может быть, по меньшей мере, спорной). «Творчество писателей, мало замеченных современниками и/или забытых впоследствии, весьма неоднородно, – пишет В.Е. Хализев. – В этой сфере – не только то, что именуется графоманией, которая вряд ли достойна читательского внимания и литературоведческого обсуждения, но и по-своему значительные явления истории литературы». Приводя мнение дореволюционного исследователя А.Г. Горнфельда, утверждавшего, что «муравьиная работа» «малозаметных и забытых писателей» не бесплодна [Горнфельд 1912: I, 50], Хализев полагает, что эти слова справедливы по отношению «к великому множеству писателей», которые «оказались побежденными»

(по выражению Ю.Н. Тынянова), либо «не стремились к выходу на широкую публику» [Хализев 2002: 174].

Проблема состоит даже не в том, чтобы оценить эстетическую значимость «забытых» или «полузабытых» произведений в соответствии с некими объективными критериями, но в том, прежде всего, чтобы увидеть, как «крупнейшие явления литературы» складываются, в том числе, и из усилий малозаметных или ныне забытых писателей [Хализев 2002: 174]. А значит важно понять историко-литературное значение «забытых» произведений, их место в литературном процессе своего времени, в истории того или иного жанра, к которому они относятся.

И здесь возникает целый ряд вопросов. Первый, как его сформулировал когда-то еще В.М. Жирмунский: «об основаниях эстетической оценки», которая позволяет «с объективной необходимостью» выделять вершинные создания среди прочих явлений литературы («труднейший... вопрос методологии историко-литературного исследования») [Жирмунский 1978: 226].

Вытекающий из первого – вопрос об отнесенности того или иного произведения к литературе «второго ряда». М.М. Бахтин, как известно, придавал термину «литература “второго ряда”» не оценочное, но историко-функциональное значение: речь идет о произведениях, которые «принадлежат только настоящему» и «умирают вместе с ним» [Бахтин 1979: 331]. С этой точки зрения, очевидно, что «забытые» произведения как раз и должны быть относимы к этому «второму ряду».

И, наконец, третий, самый, пожалуй, важный вопрос: а нужно ли вообще изучать произведения, которые «умерли» вместе со своим временем? Вопрос кажется вполне риторическим, и ответ на него как будто бы известен давным-давно. Еще Ю.Н. Тынянов, размышляя над концепцией истории русской литературы («О литературной эволюции», 1927), предупреждал об опасности изучения лишь «главных, но и отдельных» художественных явлений, вследствие которого история литературы неизбежно превращается в «историю генералов»<sup>1</sup>.

Чуть раньше об этом же писал В.М. Жирмунский («Байрон и Пушкин», 1924): «История литературных жанров обычно ограничивается художественными вершинами эпохи, теми идеальными поэтическими достижениями, которые были выделены художественным сознанием современников или потомства как “вечные спутники” культурного че-

---

<sup>1</sup> «Слепой отпор “истории генералов” вызвал в свою очередь интерес к изучению массовой литературы, но без ясного теоретического осознания методов ее изучения и характера ее значения» [Тынянов 1977: 270].

ловечества; <...> эти индивидуальные достижения рассматриваются историками литературы как наиболее типичное выражение “духа эпохи”». Однако, подчеркивал исследователь, «нельзя не признать, что конкретная *история* литературного жанра лишь в очень малой степени улавливается исследователями при таком *хождении по вершинам*» [Жирмунский 1978: 226. Курсив автора. – С.Е.]. Сказанное Жирмунским в 20-х годах актуально и по сей день.

Верно и другое суждение В.М. Жирмунского: «... для характеристики установившегося в данную эпоху жанрового типа произведения второстепенных писателей могут быть показательнее, чем произведения писателей первоклассных». Именно «второстепенные» художники «создают литературную “традицию”», превращая «*индивидуальные* признаки великого литературного произведения», тиражируя их (каждый по-своему, подражая или творя, испытывая воздействие) «в признаки *жанровые, индивидуальную комбинацию* признаков фиксируют как *каноническую* для данной эпохи» [Жирмунский 1978: 226-227. Курсив автора. – С.Е.].

Свойственные писателям «второго ряда» «однотипность миропонимания, совпадение (или близкое сходство) программных установок, тематики, проблематики, жанровой и стилевой ориентации их творчества» яснее, отчетливее выявляют магистральные тенденции, общие закономерности литературного процесса того или иного периода [см. об этом: Маркович 1997: I, 241-249]. Это, в свою очередь, позволяет вписать то или иное произведение, либо творчество писателя «второго ряда» в общий историко-литературный контекст, а значит, понять факторы, обуславливающие характер и направление жанрово-стилевых процессов, в их сложной соотнесенности и взаимодействии. Следовательно, только с учетом творчества «второстепенных писателей» может быть осмыслена история того или иного жанра – шире история литературы. Чтобы понять закономерности литературного, в том числе жанрового развития, нужно знать не только «вершины», но и подступы к ним, но и то, что эти «вершины» окружает.

Об истории русского романа, его судьбах писалось много и не раз. Кажется, ни один жанр русской классической литературы не изучен так основательно, как этот. И вместе с тем есть еще в истории русского классического романа «непрочитанные» страницы, связанные, прежде всего, с забытыми, давно и прочно (не только читателями, но и исследователями), или полузабытыми (не изученными или недостаточно изученными) произведениями. Особенно важным, на наш взгляд, представляется обращение к произведениям писателей «второго ряда» при осмыслении периода становления русского классического

романа.

Б.М. Эйхенбаум, говоря о русском реалистическом романе, подчеркивал, что его формирование осуществлялось на путях, отличных от европейской, точнее – французской литературы. Если во французской литературе к 30-м годам XIX века на смену историческому роману «вальтер-скоттовского типа» приходил роман психологический, интимный (т.е. одна жанровая разновидность сменяла другую), то в отечественной словесности обе эти жанровые формы возникали и развивались почти одновременно, взаимодействуя друг с другом. «... Причем исторический роман имеет скорее бытовой и нравоописательный, чем политический характер, а роман семейный и психологический оказывается на деле выходящим за пределы интимной жизни и соприкасается с общественно-политическими проблемами» [Эйхенбаум 1986: 270].

По утверждению Н.Д. Кочетковой, «психологического романа в русской литературе начала [XIX – С.Е.] века еще не было» [Кочеткова 1973: 56]. Г.М. Фридендер относит творчество «первых романистов-профессионалов» – Ф.А. Эмина и В.Т. Нарезного 10-20-х годов – к «начальной фазе в истории русского романа», точнее «к его предыстории». По мнению исследователя, «подлинная история русского романа как классического явления национальной и мировой литературы начинается с Пушкина». Возникновение романа в стихах «Евгений Онегин» стало «переломным моментом в истории русского романа» [Фридендер 1983: 152].

В том, что история русского реалистического романа, как и история всей русской реалистической литературы, начинается с «Евгения Онегина», сомнения нет. Пушкиным был создан универсальный тип романа, в котором заложены возможности разных путей развития жанра, разных его модификаций: *социально-исторической* («поэтически воспроизведенная картина русского общества», «взятого», по словам В.Г. Белинского, «в одном из интереснейших моментов его развития» – в его настоящем, во взаимосвязи с прошедшим и будущим); *социально-бытовой* (изображение всех слоев тогдашнего общества, его жизни в различных аспектах – социально-экономическом, культурном, бытовом – «энциклопедия русской жизни»); *этико-философской* (постановка «вечных» вопросов бытия – человек в изменяющемся мире, личность и национальные истоки жизни, смысл жизни и выбор пути, проблема личного счастья и морального долга, – которые, вслед за автором «Евгения Онегина», будут ставить в своих произведениях русские романисты); *социально-психологической* (пушкинская «объективная» манера раскрытия внутреннего мира человека, дополненная чуть поз-

же «гениальным художественно-психологическим опытом проникновения в незримую “глубь сердца”, в “бездну души”» в его маленьких трагедиях [Благой 1967: 605]).

Однако же, как сформулированное выше положение Г.М. Фридендера, так и суждение Н.Д. Кочетковой о том, что в русской литературе начала XIX века романа в его психологической разновидности еще не существовало, нуждаются в уточнении.

Не оспаривая справедливость отнесения Г.М. Фридендером произведений Ф.А. Эмина и В.Т. Нарезного к «предыстории» русского романа, отметим, что в творчестве этих писателей проявились разные тенденции развития жанра. Не только В.Т. Нарезный, которого В.Г. Белинский назвал «родоначальником» русских романистов («Российский Жилблаз, или Похождения князя Гаврилы Симоновича Чистякова», части 1-3 опубл. в 1814 г., части 4-6 запрещены), но и предшествовавший ему А.Е. Измайлов («Евгений, или Пагубные следствия дурного воспитания и общества», 1799-1801) в своих авантюрно-нравоописательных, сатирических романах, изображающих действительность в ее эмпирической данности (вне исторического развития), были еще далеки от воссоздания живых человеческих характеров. Понимание среды как простой совокупности бытовых и материальных обстоятельств, обуславливало схематизм, одноплановость, статичность и неизменность характеров, преимущественную сосредоточенность на внешнем раскрытии образа без проникновения во внутренний мир героя. Так, например, у персонажей Нарезного то и дело волосы становятся «дыбом», слезы «градом» льются по лицу, «крутящиеся глаза» наливаются «кровью», губы «синюют», а на щеках от гнева выступают «сине-багровые пятна»; герои то «краснеют», то «бледнеют», нередко скрежещут зубами и дрожат всем телом, а в самые критические моменты «трепецуют» и «мгновенно падают без чувств на пол», «как ударом грома пораженные»<sup>1</sup>.

Задачу раскрытия внутреннего мира человека взяла на себя сентименталистская школа. В этой связи особую значимость приобретают попытки, и не безуспешные, изображения «жизни души», предпринятые Н.М. Карамзиным (в его повестях и неоконченном романе «Рыцарь нашего времени»). Значение психологических открытий главы русского сентиментализма, в творчестве которого вызревали тенденции, определяющие будущее развитие литературы, в становлении классического романа, шире – отечественной психологической прозы,

---

<sup>1</sup> См.: [Нарежный 1956] Здесь и далее курсив в цитатах наш, кроме особо оговоренных случаев. – С.Е.

трудно переоценить.

Вместе с тем не один Карамзин способствовал формированию психологизма русской прозы. Существовал большой пласт русской литературы, который был отмечен стремлением к воссозданию душевной жизни человека. Речь идет об эпистолярной прозе, развитие которой начинается с 60-х годов XVIII века.

Результатом освоения традиции жанра западноевропейского эпистолярного романа XVIII столетия («Памела» (1740), «Кларисса Гарлоу» (1747) С. Ричардсона, «Юлия, или Новая Элоиза» (1761) Ж.Ж. Руссо, «Страдания юного Вертера» (1774) И.В. Гете, «Опасные связи» (1782) Шодерло де Лакло), который начал формироваться в условиях сентименталистской художественной системы, унаследовав свойственную ей концепцию «чувствительного» человека, интерес к его частной, эмоциональной сфере жизни, стало возникновение и развитие в русской словесности особого феномена – «роман в письмах», до недавнего времени не становившегося предметом специального изучения. В русской литературе конца XVIII – первой трети XIX веков «роман в письмах» выступает как *двужанровый* феномен, представленный двумя жанровыми образованиями – эпистолярным романом и эпистолярной повестью<sup>1</sup>. Принадлежность последней к популярной в России жанровой традиции нередко подчеркивали сами авторы названиями своих сочинений: «*Роман в семи письмах*» (1823) А.А. Бестужева-Марлинского, «*Роман в двух письмах*» (1832) О.М. Сомова, «*Письма совоспитанниц*» (1837) С.А. Закревской, «*Письма Энского к одному приятелю в Петербурге*» (1838) П.П. Каменского, «*Письма*» неизвестного автора, опубликованные в «Московском наблюдателе» в 1838 году и др.

Русские «романы в письмах», как повести, так и собственно романы, первым образцом которого, как известно, явились «Письма Эрнеста и Доравры» (1766) Ф.А. Эмина, не раз становившиеся предметом внимания исследователей, сохраняли канонические признаки, свойственные эпистолярному жанру в его западноевропейском варианте. К числу таких устойчивых признаков можно отнести: форму переписки героев – жанрообразующий «внутренний» сюжет (при этом ответные корреспонденции могли опускаться, в то же время линий переписок

---

<sup>1</sup> См. об этом подробнее: [Третьякова 2012]. Далее, говоря о феномене «роман в письмах» как двужанровом образовании, мы будем использовать отдельные наблюдения и выводы, содержащиеся в диссертации О.В. Третьяковой, выполненной под нашим научным руководством, дополняя и уточняя их. – С.Е.

могло быть несколько); образ издателя/редактора (хотя допускалось и его отсутствие), оформляющего «внешний» сюжет переписки, мотивирующего сам факт ее публикации, нередко комментирующего как всю переписку, так и отдельные письма; устойчивые сюжетные схемы и мотивы, лежащие в основе переписки (как правило, такой основой становилась любовная история<sup>1</sup>, нередко «любовный треугольник»); рефлексию над европейским жанровым каноном, которая не только служила средством характеристики персонажей, но и, способствуя созданию ассоциативного культурного фона, расширяла границы художественного мира произведения, а также выступала в качестве знака принадлежности произведения к авторитетной жанровой традиции.

Пройдя ряд этапов развития – от раннего, когда ориентация на канон западноевропейского эпистолярного романа, заданный, прежде всего, «Новой Элоизой» Руссо, «Страданиями юного Вертера» Гете, является очень заметной (уже упомянутый роман Ф.А. Эмина, «Роза» (1788), «Игра судьбы» (1789) Н.Ф. Эмина) – к попыткам творческого освоения традиции («Российский Вертер» (1792) М.В. Сушкова, «Всеволод и Велеслава» (1807) Н.Н. Муравьева, «Евгения, или Письма к другу» (1818) И.В. Георгиевского и др.) и далее – к созданию в 20-30-е годы, отмеченные активизацией эпистолярных жанров, оригинальных произведений.

Именно в эти годы происходит окончательное жанровое оформление эпистолярной повести в рамках романтической художественной системы. Ее наиболее репрезентативной разновидностью к 30-м годам становится повесть с «молчаливым собеседником»<sup>2</sup> («Роман в семи письмах» А.А. Бестужева-Марлинского, «Роман в двух письмах» О.М. Сомова, «Любовь поэта» (1835) А.В. Тимофеева, «Письма» неизвест-

---

<sup>1</sup> Традиционность любовной коллизии эпистолярного романа иронически отмечена А.С. Пушкиным в «Графе Нулине» (1825):

Она сидит перед окном.  
Пред ней открыт четвертый том  
Сентиментального романа:  
*Любовь Элизы и Армана,*  
*Иль переписка двух семей.*  
Роман классический, старинный,  
Отменно длинный, длинный, длинный,  
Нравоучительный и чинный,  
Без романтических затей  
[Пушкин 1950: IV, 238. Курсив автора. – С.Е.]

<sup>2</sup> Обозначение типа адресата, предложенное Н.В. Сапожниковой [см.: Сапожникова 2003: 114].

ного автора и др.). В данной жанровой разновидности повести «в письмах» (с любовной коллизией, как правило, в ее основе) ответные корреспонденции адресата опускаются, повествование, таким образом, сосредоточивается на раскрытии внутреннего мира героя-адресанта, передаче динамики его душевной жизни. И хотя адресант может обращаться к адресату, как, например, в повести Бестужева-Марлинского «Роман в семи письмах» («*Будь моей головою, Жорж, разбуди во мне хоть одну искру ума*»; «*... я приложил к сердцу твои советы; они очень справедливы, но до того холодны, что от них можно простудиться...*»; «*Спеши ко мне, друг мой, спаси меня от самого меня!*» и т.д.), что свидетельствует о «реально» существующей в мире героев переписке («*Друг! Я получил письмо твое...*»), в текст писем адресанта даже могут вводиться предполагаемые реплики друга («Все это занимательно и прелестно, – скажешь ты...»; «*Конечно, ты можешь сказать: “Она носит твой цвет – это значит, что она любит его, а не тебя...”*» и т.д.), тем не менее, адресат – рассудительный Жорж – утрачивает свою самостоятельность в художественной структуре произведения. Все назначение адресата сводится лишь к тому, чтобы прилежно внимать исповеди адресанта – пылкого и страстного S, сначала охваченного «сладостным восторгом» любви, а затем переживающего «жгучие мучения ревности» («*ад во мне и вокруг меня*») [Бестужев (Марлинский) 1988: 17, 18, 14, 15, 19].

В эпистолярной повести А.В. Тимофеева «Любовь поэта» нет уже даже и намеков на ответные корреспонденции: здесь лишь один пишущий герой-«поэт», который адресует свои послания своей возлюбленной – некоей Марии [Тимофеев 1835: 6-23]. Однако письма героя напоминают скорее дневниковые записи «для себя», чем послания, адресованные «другому», поскольку адресант целиком и полностью сосредоточен лишь на своих мыслях и переживаниях. Основное содержание писем – раздумья о судьбе «поэта», его высоком предназначении и отличии от толпы – «миллионов людей, в поте трудов снискивающих себе пропитание, вымаливающих у судьбы секунды существования...», – осмысленном в типично романтическом духе. Ключевым в корреспонденциях адресанта является слово «душа»: «*... я живу жизнью души*» [Тимофеев 1835: 5, 7]. В этой способности жить «жизнью души» и проявляется романтическая избранность героя-«поэта» (в его собственном понимании).

Адресат писем – не пишущий и не «говорящий», поскольку в письмах «поэта» не упоминается о корреспонденциях Марии и не приводятся ее высказывания, как вполне возможные в «реальности» художественного мира произведения (герои не разделены пространст-



вом, более того – видятся и общаются, чем подчеркнута условность эпистолярной формы, ее сосредоточенность на воплощении душевной жизни личности), так и воображаемые адресантом. Однако подзаголовок – «*Письма, найденные в рабочем столике одной молодой девушки*» – вводит в художественный мир произведения образ «молчаливой» возлюбленной героя. Тем самым – уже вне эпистолярного сюжета – создается иллюзия подлинности бережно хранимых (в «реальной» жизни героини) писем, которые можно снова и снова перечитывать (а значит снова и снова вступать в «молчаливый» диалог с адресантом). И одновременно сам факт отнесенности находки писем к некоему неопределенному времени и акцентированности в подзаголовке неопределенности их адресата («одна молодая девушка») способствует утверждению любви как вечной и абсолютной, с точки зрения романтического мировосприятия, ценности бытия.

В «Письмах» неизвестного автора, опубликованных в «Московском наблюдателе», используется прием «неясного» адресата, когда герой, то прямо обращается к нему – своей возлюбленной Марии («*Помните ли вы ту улицу... <...> Помните ли вы тот вечер ... <...> Позвольте вам сказать...*»), а то будто бы и вовсе не к ней, ведя диалог с каким-то другим воображаемым собеседником, говоря о возлюбленной в третьем лице («... после того я с нею [Марией – С.Е.] не виделся...»; «она не знает, что со мною происходило...») [Письма 1838: 200]. «Неясность» адресата (сродни его «молчаливости») также свидетельствует о том, что для автора главным является не переписка как таковая между адресатом и адресантом, а раскрытие внутреннего мира последнего. Письмо в этом случае начинает терять присущий ему, в силу жанровой специфики, диалогический характер: на первый план выходит исповедальное начало, свойственное дневнику и связанное с потребностью самовыражения и самоанализа личности. Внешний диалог уступает место диалогу внутреннему, отражающему противоречивость сознания пишущего героя.

Следствием устранения адресата из произведения становится монологизация жанровой структуры повести «в письмах»: субъектная организация, на которую в эпистолярном произведении падает основная «тяжесть» жанровой конструкции (ибо все изображаемое дается в кругозоре пишущих героев), характеризуется односубъектностью. При фактически «молчаливом» («неясном») собеседнике пишущий герой является единственным субъектом речи, чье сознание и есть главный предмет изображения (он – и субъект – тот, от чьего лица ведется повествование, и объект, о котором повествуется).

Так, романтизм существенно трансформировал жанровый канон

эпистолярной повести, перенося акцент с диалога участников переписки, в контексте которого воссоздавался образ мира в произведении, на индивидуальное сознание личности, к внутреннему миру которой «стягивалось» все повествование, на ее субъективное восприятие действительности.

Свои коррективы в жанровые особенности «романа в письмах» вносит реализм. Реалистические принципы изображения позволили существенно расширить изначально камерные рамки эпистолярного жанров, не только повесть, но и романа, обогащая их содержание открытием диалектической взаимосвязи между субъективным миром человека и внеположной ему объективной действительностью. Субъектная организация и хронотоп реалистических «романов в письмах» (или тяготеющих к реалистическим принципам изображения) усложняются. В сознание пишущих героев включаются другие, «чужие» сознания, в их речь вплетаются «чужие» голоса (как пишущих, так и не пишущих, но «говорящих» персонажей). Пространственно-временные рамки произведений расширяются, вводится ассоциативный фон, что объясняется стремлением писателей к изображению разнообразных связей человека с миром. Повествование не замыкается теперь на интимной истории отношений влюбленных, она включается, как правило, в более широкий социально-бытовой (повесть «Роман в двух письмах» О.М. Сомова, роман «Институтка» (1841) С.А. Закревской, выросший из эпистолярной повести «Письма совоспитанниц» (1837)) и даже социально-исторический план, воссоздающийся, например, в романе «Поездка в Германию» (1831) Н.И. Греча.

Эпистолярный роман Греча «Поездка в Германию» принадлежит к числу прочно забытых ныне страниц русской романистики, не привлекая к себе внимание исследователей<sup>1</sup>. Между тем читателям 30-50-х годов XIX века эпистолярный роман Греча, надо полагать, был хорошо известен: изданный в отрывках в 1830 году, затем целиком в 1831 году, он еще дважды (1838, 1855) переиздавался. В.Г. Белинский даже назвал этот роман «одним из примечательных явлений русской литературы», отметив «верность, естественность» в изображении характеров и «прекрасный, образцовый язык» [Белинский 1953: II, 537. Курсив автора. – С.Е.].

В романе два главных персонажа – молодой дворянин Дмитрий Сергеевич Мстиславцев и девушка из обрусевшей немецкой се-

---

<sup>1</sup> Впервые предметом изучения роман Н.И. Греча «Поездка в Германию» стал в уже названном диссертационном исследовании О.В. Третьяковой [Третьякова 2012]).

мы, которой Греч дает имя героини трагедии Шиллера «Коварство и любовь» - Луиза Миллер. Используя сюжетную схему трагедии Шиллера – любовь дворянина-аристократа и девушки, принадлежащей к мещанскому сословию, автор «Поездки в Германию» тем самым подчеркивает благополучный финал своего романа: пройдя через ряд испытаний, влюбленные соединяют свои судьбы.

История их любви, в полном соответствии с жанровым канонem, и лежит в основе произведения. Сюжетная организация романа («внутренний сюжет») определяется двумя линиями переписок, которые, не пересекаясь, развиваются параллельно. При этом герои адресуют свои послания не друг другу, а своим конфидентам: Мстиславцев – своему давнему приятелю А.И. Левадину, Луиза – задушевной подруге Софье Криновой.

Будучи не в силах вспоминать о событиях пятилетней давности, ставших началом «ужасного времени разочарования» и разлуки с Луизой («Нет! Не могу!»), Мстиславцев включает в текст двенадцатого письма к другу довольно пространную «верную выписку из журнала» – своего дневника, что свидетельствует об абсолютном доверии к адресату, наделенному правом быть посвященным во все тайны внутренней жизни автора дневниковых записей: «Расскажу тебе всю жизнь мою...» [Греч 1855: 19]. (При этом стили письма и включенного в него «журнального» фрагмента ничем не отличаются друг от друга: и там, и там установка на предельную откровенность, исповедальность. Границы между ними и вовсе не были бы заметны, если бы не даты: письмо датировано 14 октября 1818 года, отрывок из «журнала» – 13 октября 1813 года.)

Переосмысляя теперь события недавнего прошлого и свое тогдашнее состояние, герой начинает понимать то, что в ту пору ему еще не ясно было: «Я был привязан к Луизе всею душою... но сам не замечал, что люблю ее страстно» [Греч 1855: 172].

Дневник, таким образом, выступает здесь в прямом своем назначении, являясь документом самопознания личности. И в то же время дневник, фиксирующий внутреннюю жизнь личности, оказывается «открытым», что совершенно в духе 30-х годов XIX века (времени создания романа) – эпохи всеобщего исповедания, когда меняется сам характер исповеди<sup>1</sup>: «отчет себе» одновременно становится «отчетом

---

<sup>1</sup> Это изменение очевидно в сравнении с дневниками как 10-х годов, когда исповедальное слово являлось «отчетом себе», который «для других... не может быть интересен», так и 20-х годов – с их сосредоточенностью не на внутренней, а на внешней, видимой стороне жизни личности, с

другим”, требуя максимальной полноты раскрытия внутреннего мира исповедующейся личности» [Ермоленко 1996: 60]. Так вступают во взаимодействие в романе Греча две формы самовыражения личности – эпистолярная и дневниковая, способствуя полноте воссоздания ее внутренней жизни.

Однако предметом изображения в романе становится не только внутренний мир главных (пишущих) героев. В письмах Мстиславцева оживают колоритные образы его сослуживцев, провинциальных родственников (Агафьи Яковлевны Крымцовой и ее мужа Ивана Ильича, «коллежского советника и Святыя Анны второго класса кавалера») – людей простых и вместе с тем по-своему неоднозначных, наделенных нее только яркими характеристическими чертами, но и свойственной им речевой манерой.

Столь же индивидуализированы и образы членов семейства Миллеров, которое освещается с разных сторон: извне – в свете «чужого» сознания, Мстиславцева, который, однако, очень скоро становится «своим» в гостеприимном немецком доме, и изнутри – в восприятии Луизы, любящей и любимой дочери. «Верность, естественность» изображения членов этого семейства достигается, прежде всего, благодаря воссозданию особой манеры «говорения», обусловленной их билингвизмом. Миллеры – носители двух типов культуры: «своей», немецкой – по национальной принадлежности, традиции которой они бережно сохраняют, и «чужой», русской – по месту проживания, но также ставшей если не «своей», то, по крайней мере, близкой. И все же немецкое начало у старших Миллеров несомненно является доминирующим. Это проявляется не только в том, что Миллеры читают немецкие книги, слушают и исполняют немецкую музыку (и с удовольствием, «по выражению души», поют хором): говоря по-русски, думают они по-немецки, что проявляется в самом строе их фраз, который бережно воспроизводит в своих письмах Мстиславцев (напр.: «Поди, Карлинька, в кухню... и вымой себе руки: ты выглядишь, как трубочист с своими черными пальцами. Да скажи Авдотье, чтобы приготовила чайной воды и взяла прочь этот стул; у него ножка на два разломилась») [Греч 1855: 83].

В отличие от родителей, Луиза органично усвоила русскую речь и русскую культуру, которая в полном смысле стала для нее «своей» (не случайна деталь: любимая в семье песня «Выйду ль я на реченьку» в ее исполнении звучит с «совершенно простонародным русским напе-

---

общеинтересным (для всех) содержанием [подробнее см. об этом : Ермоленко 1996: 44-73].

вом»). «Русское чувство» Луизы, как скажет Мстиславцев (кстати, немец по матери, но русский человек по своему менталитету), с особой силой проявится в годину суровых для России испытаний – во время наполеоновского нашествия. «Нет *нашей* Москвы... где я провела счастливые годы молодости, там теперь кучи пепла, следы грабежа и убийства!», – «с глубоким чувством» скажет Луиза Мстиславцеву, и глаза ее «наполнятся слезами» [Греч 1855: 132].

В романе нет картин военных сражений. Однако судьбоносное для России историческое событие 1812 года вошло в переписку героев, раздвигая изначально камерные рамки эпистолярного романа, будучи лично пережитым, данным в ракурсе их субъективного восприятия. Так история входит в частную жизнь человека, судьба страны (и даже мира) переплетается с судьбой человеческой, личной судьбой. Историческое событие становится частью биографии обычного человека, переживается им как интимное, личное событие его жизни. Это именно то изображение истории, которое Пушкин в 1830-м году определил известной формулой: «домашним образом»<sup>1</sup>.

Хотя в эпистолярном романе Греча «Поездка в Германию» все изображаемое дается в свете сознаний Дмитрия Мстиславцева и Луизы, правом голоса наделяются и другие персонажи, не пишущие, но «говорящие» в письмах главных героев. Слово этих персонажей входит в письма адресантов, будучи преломленным через их сознание, представленным либо в цитатной форме, либо преимущественно в форме несобственно-прямой речи, отражая социальный статус «говорящих», степень их образованности, уровень духовности. Таким образом, в «Поездке в Германию», несмотря на перволичную форму повествования, свойственную эпистолярным произведениям, изображаемая действительность предстает в свете разных сознаний, благодаря чему возникает по-романному сложный образ мира.

И, наконец, следует сказать о форме путешествия, к которой обращается Греч в своем романе. Это, прежде всего, «поездка в Германию» главного героя – Мстиславцева. Своего рода «путешествием» «из Москвы в Петербург» (правда, вынужденным, вследствие известных драматических обстоятельств) можно назвать и бегство Луизы Миллер из горящей первопрестольной столицы, спешно покидавшей ее в числе тысяч других жителей. Путешествие с его подлинно романым хронотопом «большой дороги» (М.М. Бахтин), на которой проис-

---

<sup>1</sup> «Главная прелесть романов Walter Scott состоит в том, что мы знакомимся с прошедшим временем не с *enflure* французских трагедий, – не с чопорностью чувствительных романов... но домашним образом...» [Пушкин 1951: VII, 535].

ходят случайные встречи и завязываются случайные знакомства, не только расширяет пространственно-временные рамки романа в письмах, но и становится в произведении Греча символом жизненного пути героев – постижения ими своей подлинной сути, своего внутреннего «я», вследствие испытаний, выпавших на их долю. Так усложняется жанровая структура эпистолярного романа под влиянием тех творческих принципов изображения, которые утверждаются в литературе 30-х годов.

Даже верный романтическим принципам изображения, В.К. Кюхельбекер не может не учитывать достижений реализма в своем эпистолярном романе «Последний Колонна», начатом в 1832 году, а окончательно завершеном уже после знакомства (которое стало для него «творческим электрическим ударом») с романом М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». Вероятно, до конца своей жизни, то есть до 1846 года, Кюхельбекер продолжал вносить правки в роман<sup>1</sup>.

В романе В.К. Кюхельбекера, не две, как в романе Греча, а значительно больше линий переписок: главные герои («живописец из Рима» Джиованни Колонна, дворянин, «отставной гвардии ротмистр» Юрий Пронский, его невеста Надежда Горич) ведут письменный диалог со своими друзьями и наставниками. В переписку вступают и второстепенные герои (с Колонной – его «духовный отец», монах Фра Паоло и друг Филиппо Малатеста; «маиорская дочь» Глафира Ивановна Перепелицына пишет титулярному советнику Сковроде и его супруге Лукерье Петровне; слуга Пронского Victor – брату Теодору, «магазинщику в Петербурге»).

В центре всех переписок оказывается на этот раз не история влюбленных, как это обычно в эпистолярном романе, а необыкновенная личность Джиованни Колонны, «жилах» которого «течет кипящая кровь Италии», приехавшего «по усиленной... просьбе» Пронского в «холодное его отечество» и поселившегося с ним «под одной кровлею» среди «ходячих льдин севера». С самого начала задается, таким образом, типично романтический контраст, предвещающий неизбежность столкновения итальянца, человека «необузданного», «кипящего» темперамента, наделенного чувством «дикой независимости» и «отвращения» к всякого рода «благодетиям», – с новым для него «холодным», как ему кажется поначалу, чужим миром. И хотя Пронский, «человек... прямо благородный» (это признает сам Колонна), далек от мысли выступать в роли благодетеля по отношению к художнику («... Он

---

<sup>1</sup> Первое целостное исследование романа В.К. Кюхельбекера «Последний Колонна» было предпринято Е.Ю. Шер [см.: Шер 2007].

тем оказал мне такую честь, за которую я никогда не буду в состоянии воздать ему достойно...», – пишет в одном из писем Пронский, убежденный в том, что Колонна «гений, в котором... быть может, воскреснет для Италии Рафаэль Санцио» [Кюхельбекер 1987: 478]), и в новой для него среде итальянец-«нелюдим», так мало встречавший в жизни «искреннего участия», будет окружен вниманием и любовью («Они меня любят, конечно... Мне ли не платить за любовь признательности?» [Кюхельбекер 1987: 469]), тем не менее – конфликт окажется неизбежным. Причина этого – в характере Джиованни Колонны: он не просто талантливый художник, уязвленный непризнанием на родине («Меня *взорвало* хладнокровие с каким приняли... в Риме мою картину» [Кюхельбекер 1987: 438]). «Гордый, горячий, мстительный» Колонна наделен «необузданным» своеволием, привык считаться только со своими страстями и «быть рабом своих хотений». Именно в этом источник трагедии героя-протагониста и тех персонажей, с которыми сведет его судьба.

К Колонне приковано всеобщее внимание, все хотят разгадать его сложный и противоречивый характер, понять мотивы его действий и поступков. При этом, отмечает Е.Ю. Шер, внутренний мир Джиованни Колонны изображается «не только извне (с точки зрения других сознаний), не только изнутри с помощью слова героя, адресованного “другому”» (в его письмах), но и посредством его «“внутреннего” слова, произнесенного наедине с самим собой, адресованного самому себе» [Шер 2007: 216].

Как и в «Поездке в Германию», в романе Кюхельбекера присутствуют «выписки» из дневника, «уцелевшие» «из бумаг итальянца», возникающие в тексте в тот момент, когда все контакты героя с внешним миром, другими людьми прекращаются («Писать к ним? да о чем стану писать *к ним?*» [Кюхельбекер 1987: 469. Курсив автора. – С.Е.]). В этих дневниковых «выписках» раскрывается вся глубина постепенно нарастающей душевной «болезни неисцелимой», вылившейся в безумие Колонны<sup>1</sup>. Следствием этого явится «зверское неистовство» Колонны, приведшее в конечном итоге к «страшной катастрофе», в которую с какой-то почти фатальной неотвратимостью вовлекаются свя-

---

<sup>1</sup> Отметим в этой связи вхождение в художественную структуру «Героя нашего времени» «Журнала Печорина», на что, очевидно, обратил внимание Кюхельбекер (правда, роман Лермонтова имеет уже иную жанровую природу). В «журнале» героя собственно дневником, содержащим установку на самовыражение и самопознание личности, является только центральная его часть – повесть «Княжна Мери».

занные с ним ни в чем не повинные герои (Пронский и только что ставшая его женой Надинька).

«Издатель», «организующий» «внешний» сюжет, персонаж, чьих руках оказались письма героев, являясь одной из форм выражения авторской позиции, категорично утверждает, что «временное сумасшествие Колонны... едва ли может служить ему перед человеческими законами в извинение». Поступок героя-«мономана» он назовет «*преступлением ужасным и бесчестным*», а самого преступника «*совершенным чудовищем*» [Кюхельбекер 1987: 488]).

В завершающей роман «Выписке из полицейской газеты» протокольным языком сообщается о том, что «на даче вдовы генерала от инфантерии Пронского», что «в 3 верстах за заставою», случился пожар, в котором «сгорел прекрасный дом г-жи Пронской», «жертвою пламени» также «соделались» «единственный ее сын... и молодая ее невестка», а также «крепостная их девка Настасья Кравченко»; полицией был схвачен «проживавший в доме Пронских римский подданный Иван Колонна». «Собственное его признание не оставляет никакого сомнения, что он был *злоумышленным виновником* этого *страшного преступления*» [Кюхельбекер 1987: 493]. Бесстрастно-объективная газетная информация, основанная на фактах, призвана подтвердить сформулированную выше оценку «издателя», делая ее, таким образом, авторитетной.

Вместе с тем сложная субъектная организация, характеризующаяся наличием в романе разных голосов-сознаний (пишущих и непишущих – «говорящих» персонажей), в свете которых раскрывается находящийся в фокусе повествования образ Джиованни Колонны, в определенном смысле способствует преодолению той однозначности (в раскрытии образа героя), к которой в принципе тяготеет художник, исповедующий романтические принципы изображения. В этом стремлении автора показать героя с разных сторон, в свете разных сознаний и оценок и обнаруживается воздействие новых реалистических принципов изображения, которые чутко улавливает, несмотря на свое сибирское заточение, художник, по существу выключенный из литературной жизни своего времени. Согласимся с Е.Ю. Шер: Кюхельбекер в своих творческих поисках, приведших его к созданию «Последнего Колонны», «даже в чем-то опережает автора первого реалистического философско-психологического романа “Герой нашего времени”»: в то время как «в 1832 году Кюхельбекер уже приходит к пониманию необходимости изображения “героя времени” в свете разных сознаний, Лермонтов еще только вынашивает замысел романа “<Вадим>” (1833-1834), романтический герой которого предстает в свете только одного



сознания – авторского)» [Шер 2007: 218].

Многоаспектность изображения Колонны, избранной, исключительной личности, «много» получившей «из рук божиих», не отменяет однозначной и категоричной оценки автора-романтика, который вершит свой суд над героем-индивидуалистом<sup>1</sup>, предупреждая об опасности ничем не ограниченного своеволия, что станет вскоре одной из основных тем русской литературы, раскрытой с особой художественной силой Ф.М. Достоевским.

Так в процессе диалога с традицией на путях ее реалистического освоения открывались возможности «старой» «аристократической» формы, которые продемонстрировал А.С. Пушкин в своем незавершенном «<Романе в письмах>». Логика романного повествования (мы придерживаемся мнения тех исследователей, которые полагают, что под пером Пушкина рождалась именно романная форма) свидетельствует о том, что автор стремился к последовательному расширению художественного мира произведения, захватывая все новые и новые сферы изображения<sup>2</sup>. Известно, что над романом Пушкин работал в 1829 году, а напечатан был фрагмент с большими пропусками лишь 1857 году. Следовательно, пушкинский фрагмент, как и роман Кюхельбекера «Последний Колонна», впервые опубликованный только в 1937 году, не стал «литературным фактом» (Ю.Н. Тынянов) культурной жизни 30-х годов. Но опыт Пушкина в эпистолярном жанре был важен в его творческой эволюции, приведшей к созданию собственного типа прозаического романа, в котором органично соединились «историческая эпоха, развитая в вымышленном повествовании», и история становления человеческой личности («Капитанская дочка», 1833-1836). В творчестве Пушкина явственно заявляла о себе тенденция к все большей психологизации, которая станет определяющей в русской литературе 30-х годов.

Таким образом, динамика эпистолярных жанров русской прозы первой трети XIX века соответствовала развитию русской литературы в целом, которое шло в направлении совершенствования принципов и приемов изображения внутреннего мира человека. Итогом этого развития становится появление романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» (1837-1840), в котором «история души человеческой» получает свое гениальное художественное воплощение. Следовательно,

---

<sup>1</sup> Высшее выражение этого типа героя Кюхельбекер увидел в образе лермонтовского Печорина («гадкий Печорин») [см.: Кюхельбекер 1929: 291].

<sup>2</sup> См. об этом подробнее: [Ермоленко, Третьякова 2013].

первый реалистический психологический роман, как обычно определяют лермонтовское произведение, не возвышается одиноко гордой «вершиной» на «поле» отечественной словесности. Ему предшествуют произведения «малозаметных» и ныне «забытых» писателей, чья «муравьиная работа», если рассматривать ее в контексте перспектив развития русской литературы, не была напрасной. Одновременно с Лермонтовым поиски путей и способов изображения внутренней жизни личности вели и другие писатели, обыкновенные таланты, с разной степенью успешности. Эти совместные усилия объективно и способствовали формированию русского психологического романа, шире – углублению психологизма прозы в тот переходный период, когда определялись дальнейшие судьбы и перспективы развития всей русской литературы.

#### ЛИТЕРАТУРА

*Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М. : Искусство, 1979.

*Белинский В.Г.* Сочинения Николая Греча // Белинский В.Г. Полн. собр. соч. : в 13 т. М. : Изд-во АН СССР, 1953. Т.2. С. 530-541.

*Бестужев (Марлинский) А.А.* Роман в семи письмах // Бестужев (Марлинский) А.А. Ночь на корабле. Повести и рассказы. М. : Худож. лит., 1988. С. 13-21.

*Благой Д.Д.* Творческий путь Пушкина (1826-1830). М. : Сов. писатель, 1967.

*Горнфельд А.Г.* Забытый писатель (И.А. Куцевский, 1895) // Горнфельд А.Г. О русских писателях. СПб., 1912. Т.1. С. 46-112.

*Греч Н.И.* Поездка в Германию. Роман в письмах // Полное собрание сочинений русских авторов. Сочинения Николая Греча. СПб. : Изд-во Александра Смирдина, 1855. Т.2.

*Ермоленко С.И.* Лирика М.Ю. Лермонтова: жанровые процессы. Екатеринбург : Изд-во АРГО, 1996.

*Ермоленко С.И., Третьякова О.В.* «<Роман в письмах>> А.С. Пушкина: «новые узоры» «по старой канве» // Уральский филологический вестник / ФГБОУ ВПО «Уральский государственный педагогический университет». 2013. Вып. 1. Сер. «Русская классика: динамика художественных систем». С. 22-39.

*Жирмунский В.М.* Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. Л. : Наука, 1978.

*Кочеткова Н.Д.* Утверждение жанра в литературе сентиментализма и переход к новым поискам // Русская повесть XIX века: История и проблематика жанра. Л. : Наука, 1973. С. 53-76.

*Кюхельбекер В.К.* Дневник. Л. : Прибой, 1929.

*Кюхельбекер В.К.* Последний Колонна. Роман в двух частях // Дельвиг А.А., Кюхельбекер В.К. Избранное. М. : Правда, 1987. С.428-493.

*Маркович В.М.* Вопрос о литературных направлениях и построении

истории русской литературы XIX века // Освобождение от догм. История русской литературы : Состояние и пути изучения : в 2 т. М. : Наследие, 1997. Т.1. С. 241-249.

*Нарежный В.Т.* Российский Жилблаз, или Похождения князя Гаврилы Симоновича Чистякова // Нарезный В.Т. Избранные сочинения : в 2 т. М. : ГИХЛ, 1956. Т.1.

*Письма* (автор неизв.) // Московский наблюдатель. Ч.17. Май. Кн.2. М., 1838. С. 199-214.

*Пушкин А.С.* Граф Нулин // Пушкин А.С. Полн. собр. соч. : в 10 т. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1950. Т.4. С. 235-248.

*Пушкин А.С.* О романах Вальтера Скотта // Пушкин А.С. Полн. собр. соч. : в 10 т. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1951. Т.7. С. 535.

*Сапожникова Н.В.* Эпистолярный дискурс как социокультурный феномен: Россия – век XIX-й. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2003.

*Тимофеев А.* Любовь поэта // Московский наблюдатель. 1835. Ч.5. С. 6-23.

*Третьякова О.В.* Феномен «роман в письмах» в русской литературе конца XVIII – первой трети XIX веков: дис. ... канд. филол. наук / Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 2012.

*Тынянов Ю.Н.* О литературной эволюции // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М. : Наука, 1977. С. 270-281.

*Фридендер Г.М.* Литература в движении времени: Историко-литературные и теоретические очерки. М. : Современник, 1983.

*Хализев В.Е.* Колебания литературных репутаций. Безвестные и забытые авторы и произведения // Хализев В.Е. Теория литературы. 3-е изд., испр. и доп. М. : Высш. шк., 2002. С. 172-175.

*Шер Е.Ю.* «Последний Колонна» В.К. Кюхельбекера : реализация замысла романа в письмах: дис. ... канд. филол. наук / Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 2007.

*Эйхенбаум Б.М.* «Герой нашего времени» // Эйхенбаум Б.М. О прозе. О поэзии. Л. : Худож. лит., 1986. С. 269-338.